

Moisés R. Castillo, *Indios en escena. La representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro*, West Lafayette, Purdue University Press, 2009. [Purdue Studies in Romance Literatures, 48] ISBN: 978-1-55753-539-9. 365 páginas.

Este ambicioso estudio abarca en sus cinco capítulos una considerable parte del repertorio de (como Zugasti las bautizó) comedias indianas: *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, *El arauco domado* y *El Brasil restituído* de Lope de Vega; *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias* y *La lealtad contra la envidia* de Tirso de Molina; *Las palabras a los reyes y gloria de los Pizarros* de Vélez de Guevara; *El gobernador prudente* de Gaspar de Ávila; *El nuevo rey Gallinato y ventura por desgracia* de Andrés de Claramonte; entre otras. Al final de dicho recorrido, Castillo analiza de *La aurora en Copacabana* de Pedro Calderón, que, a diferencia de sus antecesores en el cultivo de la comedia indiana, no se plantea la legitimidad de la conquista, sino que, como el crítico apunta, la da por hecha. De este modo, en la comedia calderoniana se celebra la conquista: «con suma exaltación barroca sin que se cuestionen las prácticas o aparezca el más mínimo asomo de vileza en los que llevan “la verdad” a los indios. Se pasa del nivel religioso en Lope al nivel teológico en Calderón» (p. 251). En este sentido, la presente reseña, tomando en cuenta la temática de la revista en la que se inscribe, se enfocará en el capítulo dedicado al estudio de *La aurora en Copacabana* (pp. 223-245).

Castillo considera que la comedia es el resultado de la fusión de distintos modelos discursivos: la comedia histórica, la comedia de santos, el auto sacramental y el drama de honor. Sin embargo, este último género no se ajusta a *La aurora en Copacabana*, donde el honor conyugal nunca es puesto en entredicho (y solo se puede hablar del mismo en la tercera jornada, cuando Guacolda y Yupangui renacen mediante el bautismo en la pareja de María y Francisco) ni se produce ningún caso de deshonor. Asimismo, en la primera nota de este capítulo, el estudioso apunta que no existen noticias sobre la representación de la comedia, dato que no es del todo cierto, porque, como Zugasti encontró siguiendo el diario del conde Pötting, la comedia fue representada el 16 de noviembre de 1669 en Madrid. A partir de ello y considerando lo señalado por Hernández Araico sobre la rea-

pertura de los teatros, cerrados tras la muerte de Felipe IV, el mencionado crítico propuso el período comprendido entre 1667 y 1669 como posible fecha de su composición. Castillo, en la mencionada nota, omite esta datación al igual que la de Dixon, para quien la comedia habría sido encargada como parte de las celebraciones por la entronización de la imagen de la Virgen de Copacabana en el Convento de los Agustinos Descalzos de Madrid en 1662.

Tras presentar el argumento de la comedia, el estudioso se refiere a la imposición de los esquemas cristianos y occidentales, por parte de Calderón, en su representación del mundo incaico. Ciertamente, la religión inca aparece como una imitación imperfecta de la cristiana, en la que el inca es el hijo del dios Sol, enviado a la Tierra para gobernar a los hombres. Sin embargo, el paso de la idolatría inca a la religión cristiana no se realiza de forma inmediata, sino a la manera de un proceso, que se dramatiza a lo largo de *La aurora en Copacabana*. En este sentido, cuando Yupangui, en la primera jornada, solicita la clemencia de los cielos, no se dirige al cielo «cristiano», como propone Castillo, sino al cielo inca; es decir, al espacio físico habitado por el dios Sol. Lo mismo se aplica a la expresión: «Dios os guarde», que pronuncia Tucapel en la segunda jornada (y por ende, todavía bajo el influjo de la idolatría), en la que, según el crítico, el empleo de la mayúscula inicial explicita que se trata del Dios católico. Dicha expresión se ubica en el comienzo de la intervención del gracioso, por lo que, en la edición de la obra, Castillo no respalda la ortografía que él mismo responde a la norma ortográfica. En este sentido, Castillo pretende encontrar la imposición de los esquemas mencionados en detalles que no solo resultan equívocos, sino que terminan cuestionando la coherencia del texto calderoniano en relación con la dramatización de la evangelización del Perú.

A continuación, el autor asedia algunos puntos importantes de la comedia: la racionalidad discursiva de los indios (representada en el discurso de Yupangui, que busca explicar la naturaleza humana de los «extraños» visitantes); la imagen épica de los conquistadores, quienes se imponen en la desigual batalla numérica que libran contra los indígenas (lo que recuerda, como el estudioso apunta, la figura de los cruzados); la repetición de los recursos, empleados anteriormente por Lope, para representar el encuentro entre ambas culturas (la descripción de los barcos y el aspecto de los españoles), vistos desde la pers-

pectiva indígena; y la explicitación del objetivo evangelizador que mueve a la empresa de la Conquista o, de acuerdo con la lectura que Castillo propone, de la «re-conquista». Esta propuesta supone la existencia de un plan divino en el que el imperio español tenía reservado el papel de devolver el Nuevo Mundo a la soberanía de Dios. En este sentido, se celebra no la España absolutista (como insinúa el crítico), sino la España del siglo XVI; es decir, la de Carlos V y Felipe II, cuyos nombres son mencionados en la comedia. Al respecto, el descubrimiento del Perú (la primera jornada) se ubica durante el gobierno del Emperador, mientras que la conquista (la defensa del Cuzco tomado por las tropas de Pizarro), durante el gobierno de su hijo. El último asedio del crítico trata la representación de la incomprensión lingüística a partir de los recursos escénicos empleados por Calderón.

Tras estas aproximaciones iniciales, comienza propiamente el análisis de la comedia. Castillo apunta que la representación de los indios conjuga dos aspectos en principio contradictorios. Por una parte, poseen honor y, por ende, su sociedad reproduce el sistema jerárquico de la Península; pero también son seres bárbaros, brutos e idólatras. Estas deficiencias justifican la intervención de los españoles. Al respecto, el estudioso lamenta la desafortunada aparición de un tigre y un león en las costas peruanas como resultado de la importación del esquetón occidental, mencionado anteriormente. Sin embargo, esta escena sigue una de las fuentes de la comedia, los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, donde el personaje de Pachacuti Inca Yupanqui presenta como el traductor ideal de la cultura inca, se refiere a dichas bestias empleando los nombres, cuyo uso por parte de Calderón, el crítico cuestiona.

A continuación, Castillo se refiere al joven prisionero de la cueva, el primer inca, y lo opone a lo propuesto por González Echevarría en relación con el «monstruo» en *La vida es sueño*, quien veía en esta figura una crítica a la ideología contrarreformista. A partir de esto, sostiene que su empleo en *La aurora en Copacabana* se aparta de esa línea de interpretación, pues, por el contrario, avala la ideología absolutista: «el “Joven” se constituye en el discípulo, si no [en] el Cristo mismo, que viene a reinar entre los incas manteniéndolos en paz y en justicia» (p. 234). En consecuencia, en lugar de representar las contradicciones de su época, este «monstruo» sintetiza los dos universos que, de acuerdo con el crítico, el mismo configura: el salvaje y el es-

pañol. Al respecto es necesario aclarar ciertos puntos. Primero, al igual que Segismundo en *La vida es sueño*, el hijo de Manco Cápac fue alejado del ámbito cortesano por decisión de su padre; recibió una educación defectuosa; vivió en condiciones difíciles, cercanas a la muerte; y todo ello con el único objetivo de asegurar el poder de su padre. Sin embargo, el príncipe inca no llega a los extremos monstruosos del príncipe polaco, debido a que, dentro del maquiavélico plan de Manco Cápac, él está destinado a gobernar. Asimismo, la realización de dicho plan (presentar a su hijo ante su pueblo como hijo del Sol) corresponde a los orígenes de la dinastía inca; es decir, se produce en un contexto anterior al descubrimiento del Perú por parte de los españoles y, por ende, completamente ajeno al universo español. En este sentido, Castillo propone que la ideología absolutista es un rasgo propio de «lo español», sin considerar que el régimen inca, aunque absolutista, se encuentra bajo la órbita de Idolatría.

En las siguientes páginas el estudioso profundiza en la representación del indio. Aunque este reproduce la iconografía propia del salvaje, no carece de alma y razón. Por ello, resulta desafortunado que se refiera al indio como «niño», cuando Calderón lo representa dotado de una madurez racional que le permite cuestionar la falsa divinidad de sus propios dioses a partir de la «ley natural». El empleo de dicho concepto no implica acudir, como el estudioso sugiere, al catolicismo; pues el mismo depende del dictamen de la recta razón del hombre y, como ya se ha mencionado, no se opone a la crítica. Cuando el crítico afirma que: «No cabe duda de que los indios critican su propia creencia apelando al Dios Cristo» (p. 237), a mi parecer se equivoca, pues la crítica de los indios parte del ejercicio racional, propio de todos los hombres, y no de un adoctrinamiento previo. En este punto, la inclusión, por parte de Calderón, de la tradición sobre la preevangelización de las Indias realizada por santo Tomás buscaba, siguiendo la interpretación de los cronistas agustinos (Ramos Gavilán y Calancha), explicar que también los hombres de las Indias habían participado del anuncio de la llegada de Cristo al mundo, pero no que habían sido evangelizados. Por el contrario, en la comedia dicha tradición es empleada por Idolatría para adulterar al Mesías y así instituir la tiranía de los incas en el Perú. En este sentido, Castillo no se equivoca al señalar que Calderón encuentra en la supuesta preevangelización del apóstol un medio para deslegitimar al gobierno inca.

Cuando, más adelante, se refiere al «carácter» que se imprime en el alma de Yupangui tras ver la aparición de María en el cerco del Cuzco, el estudioso indica que el mismo había estado impreso ahí desde su nacimiento. Sin embargo, el carácter es la señal espiritual que imprime indeleblemente en el alma los sacramentos, cuyos efectos, de acuerdo con el *Catecismo romano*, son volver aptos a los hombres para recibir o realizar alguna cosa sagrada, y distinguir a quienes lo poseen de quienes no. En el caso de Yupangui, el carácter no procede de uno de los sacramentos, sino de la visión de la milagrosa aparición de la Virgen, la cual lo vuelve apto para esculpir su imagen. A continuación, Castillo insiste en el carácter multigenérico de la comedia: «se suceden detalles propios del drama de honor, donde Yupangui quiere morir por Guacolda y ella por él, creándose un verdadero conflicto de honor en el cual se traiciona al rey por una mujer» (pp. 240-241), con lo que muestra un empleo «demasiado amplio» y, por ello mismo, incorrecto de dicho subgénero.

Finalmente, el análisis de la tercera jornada se enfoca en la representación de la sociedad virreinal que se constituye tras la conquista. El orden social inca se reconfigura y los indios aparecen convertidos en súbditos de la Corona y la Iglesia. De esta manera, como el autor subraya, se justifica la presencia de las autoridades civiles y eclesiásticas españolas como garantes del nuevo orden virreinal, pues las mismas aparecen dirimiendo los conflictos que se producen entre los bandos indígenas. En este sentido, la comedia calderoniana constituye la primera cofradía indígena en Copacabana. Por ello, la apoteosis que cierra la comedia celebra no solo a María, sino también al régimen virreinal, responsable tanto de la evangelización indígena como de su integración —aunque en una posición subordinada— en la sociedad colonial. En este sentido, la llegada de los españoles al Perú es el otro gran milagro que representa la comedia.

En suma, el capítulo del libro *Indios en escena*, dedicado a *La aurora en Copacabana*, propone una lectura de la comedia calderoniana que si bien en algunos puntos puede resultar iluminadora y sugestiva, incurre también sistemáticamente en errores, imprecisiones y omisiones, algunos de los cuales he mostrado y tratado de refutar en las líneas precedentes.

José Elías Gutiérrez Meza
GRISO-Universidad de Navarra